Rivista fondata da Piero Cudini

★

Periodico annuale

★

«Contemporanea» è una rivista internazionale, il cui comitato scientifico è composto
da docenti di ruolo nelle università italiane e nelle università di numerosi Paesi esteri.
I saggi pubblicati dalla rivista sono sottoposti a un processo di *peer review*, che comprende
una discussione approfondita all'interno del comitato di redazione e la valutazione anonima
da parte di due esperti esterni.
anvur: a.

★

Per la migliore riuscita delle pubblicazioni, si invitano gli autori ad attenersi, nel predisporre
i materiali da consegnare alla Redazione ed alla Casa editrice, alle norme specificate
nel volume Fabrizio Serra, *Regole editoriali tipografiche & redazionali*,
Pisa-Roma, Serra, 2009[2] (ordini a: fse@libraweb.net).
Il capitolo *Norme redazionali*, estratto dalle *Regole*, cit., è consultabile *Online*
alla pagina «Pubblicare con noi» di www.libraweb.net.

CONTEMPORANEA

Rivista di studi sulla letteratura e sulla comunicazione

13 · 2015

PISA · ROMA
FABRIZIO SERRA EDITORE
MMXVI

SOMMARIO

L'UTOPIA DELL'UMANO IN *ALIEN: RESURRECTION* DI J.-P. JEUNET

Alessandro Grilli

1. L'idea di 'uomo' tra conferma ideologica e pensiero critico

La riflessione sull'uomo e sulle prerogative dell''umano' gode di un raro privilegio: solo in quest'ambito i sistemi di pensiero anche più distanti o incompatibili – dal materialismo radicale al dualismo spiritualistico – convergono verso il dogma che pone l'uomo e ciò che gli è proprio alla base di ogni possibile orizzonte etico e assiologico. Non sorprende che il concetto di 'umano', arricchito via via di nuovi aspetti e risemantizzato secondo necessità, si presti più di altri a farsi veicolo di ideologia: in quanto fondamento assiomatico dei valori, l'umano può venire di volta in volta connotato nel modo più utile a ribadire i cardini di una visione del mondo e di un ordine sociale.

La cultura di consumo è un luogo privilegiato dell'espressione di contenuti ideologici. In essa l'immaginario rispecchia al meglio lo *Zeitgeist* nelle sue strutture profonde, pur nell'apparente novità e varietà di temi e di forme. Diversamente, la letteratura 'alta' si lascia distinguere (forse) proprio per il carattere aporetico, o almeno problematico delle sue rappresentazioni, che figurano come una messa a nudo dell'ideologia. L'analisi di *Alien: Resurrection* (*AR*)[1] che propongo in queste pagine si presenta come un'archeologia dei topoi tematici e narrativi che ne organizzano l'intreccio. Il mio obiettivo, peraltro, non si limita all'esegesi del testo, ma si estende alla riflessione sulle tendenze ideologiche di quei topoi, che non solo permettono di comprendere aspetti specifici di questo film, ma illuminano i percorsi di alcune costanti culturali di grande rilievo. Attraverso questa lente si arriva facilmente a riconoscere una contrapposizione di fondo tra un'assiologia antropocentrica (inscritta tanto nei temi che nelle dinamiche del racconto) e un discorso critico, che timidamente avanza dubbi sulla plausibilità dell'antropocentrismo cercando di forzare, con grande discrezione, i limiti intrinseci alla letteratura di consumo. Il mio discorso ha dunque un punto filosofico e storico-culturale non meno che teorico-letterario: questo film, infatti, pur se pensato come un prodotto culturale di massa, assume una posizione per molti aspetti problematica nei confronti dell'umano, che viene sì assunto come cardine etico indiscutibile, ma al tempo stesso connotato come problematico dall'organizzazione del racconto e dal sistema dei personaggi. Da un lato le coordinate di genere della vicenda permettono di intenderla come una conferma aproblematica dell'antropocentrismo; dall'altro, però, la definizione positiva di 'umano' viene gradualmente sottratta, nel testo, al mondo del possibile e relegata in modo discreto ma inequivocabile entro uno spazio utopistico. L'umano finisce così per farsi puro modello teorico, platealmente contraddetto da ogni sua attuazione concreta.

Sul piano della riflessione estetica questa ambiguità è un monito a considerare con attenzione i confini sfumati che separano letteratura 'alta' e letteratura di consumo. Un caso come *AR* mostra infatti, con le sue infrazioni anche importanti rispetto alle convenzioni del genere, una maggiore disponibilità del discorso di consumo nei confronti

[1] Il film è citato dall'edizione *Alien Resurrection*, dir. J.-P. Jeunet, 1997, dvd special edition, disco 7, Beverly Hills (ca), 20th Century Fox, 2003; la sceneggiatura da J. Whedon, *Alien Resurrection Scriptbook*, New York, HarperPrism, 1997.

doi 10.19272/201502301008 · «contemporanea» · 13 · 2015

del pensiero critico – o fornisce semplicemente un indizio dei nuovi confini entro cui si attesta la *Weltanschauung* dominante.

2. I temi di *Alien: Resurrection*

AR costituisce il quarto *volet* di una tetralogia *post factum*, frutto di un ampliamento progressivo non pianificato.[1] L'enorme successo di *Alien* (R. Scott, UK/Usa 1979) conduce a un *sequel* non particolarmente fortunato (*Aliens*, J. Cameron, Usa, 1986) e, a uguale intervallo di tempo, a una terza parte (*Alien³*, D. Fincher, Usa, 1992), che sembra presentarsi come episodio conclusivo: la vicenda culmina nella morte della protagonista, che si immola a beneficio dell'umanità quando scopre di essere stata colonizzata dal mostro alieno.[2] La produzione di un quarto film (*Alien: Resurrection*, J.-P. Jeunet, Usa 1997), a tutt'oggi l'ultimo della serie,[3] mette bene in evidenza la progressione narrativa della vicenda, che condivide con certa serialità televisiva uno sviluppo lineare continuo sotteso a singoli episodi *self-contained*. Anche la sintassi del racconto, dove esiti apparentemente definitivi vengono riletti come *cliffhangers* rispetto all'episodio successivo, potrebbe sembrare indizio di un'ispirazione unitaria. In realtà, il fatto che a ogni film della 'serie' abbiano lavorato personalità artistiche di grande rilievo, le cui opere si pongono al confine tra produzione hollywoodiana e film d'autore, legittima le riserve sulla compattezza simbolica del macrotesto (e sulle sue letture 'unitarie'). Uno sguardo più attento scorge anzi l'enorme distanza intercorsa tra il primo e il quarto film, che presenta esiti strutturali e ideologici fortemente divaricati rispetto ai momenti iniziali.

Alien è un archetipo del genere 'monster horror', in particolare del sottogenere 'sci-fi horror'. La situazione narrativa tipo in questo filone si fonda sulla contrapposizione uomo/mostro, in cui si realizza la forma più semplice e diretta del racconto di paura: il mostro, nella forma di un organismo predatore, minaccia la sopravvivenza dei protagonisti e spesso, con loro, dell'umanità intera. Lo specifico di *Alien* consiste nella memorabile combinazione delle due principali dinamiche dell'orrore: la prima è una forma basilare di definizione e rafforzamento dello spazio culturale, e si lascia modellizzare, con strumenti lotmaniani,[4] come contrapposizione assoluta tra uno spazio interno (IN), luogo geometrico dell'umano e della cultura di cui i protagonisti sono espressione, e uno spazio esterno (ES), non-culturale, le cui minacce si concretizzano nel mostro predatore. La seconda presuppone invece una dialettica più complessa: le minacce all'ordine culturale non sono più radicate in un'alterità assoluta, ma vengono a intaccarlo dall'interno; è il filone dell'horror 'freudiano', riconoscibile in testi che vanno da *Frankenstein, or: The Modern Prometheus* di Mary Shelley (1818) a *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* di R. L. Stevenson (1886) fino all'horror più recente, dove il mostruoso porta alla luce in modo perturbante componenti represse della psiche, della cultura, dei sistemi di forze della società borghese.

[1] Sul peculiare statuto semiotico della 'tetralogia' *post factum* si veda I. Csicsery-Ronay Jr., *On the Grotesque in Science Fiction*, «Science Fiction Studies», 29.1 (2002), pp. 71-99, qui p. 91 e n. 7.

[2] Gli impliciti religiosi di questo gesto salvifico sono valorizzati nell'analisi di G. Loughlin, *Alien Sex. The Body and Desire in Cinema and Theology*, Oxford, Blackwell, 2004, in particolare pp. 122-126. Per una lettura 'religiosa' della figura di Ripley in *AR* si veda invece oltre, par. 5.

[3] Prescindo ovviamente (seguendo in questo S. Mulhall, *On Film*, 2001¹, London-New York, Routledge, 2008², pp. 124-125) da altre propaggini della *franchise*, come *AVP: Alien vs. Predator* (Paul W. S. Anderson, Usa *et alii* 2004) e *Aliens vs. Predator: Requiem* (C. e G. Strause, Usa 2007); nonché dallo sviluppo dell'antefatto nella serie di *Prometheus* (R. Scott, USA/UK 2012), il cui solo legame con *Alien* deriva dalla condivisione del mondo narrato.

[4] Mi riferisco ai saggi raccolti in Ju. M. Lotman, B. A. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1995, e in particolare a Id., *О метаязыке типологических описаний Культуры*, in *Труды по знаковым системам*, trad. it. *Il metalinguaggio delle descrizioni tipologiche della cultura*, ivi, pp. 145-181.

Le peculiarità di *AR* rendono questo film in gran parte incommensurabile rispetto alle precedenti dinamiche simboliche della *franchise* di *Alien*: al di là delle numerose differenze specifiche, infatti, tutti e tre i primi film presuppongono una visione sostanzialmente dualistica degli schieramenti, in cui un mostruoso non-culturale si contrappone all'umanità intesa come soggetto unitario (le responsabilità morali di alcune categorie di umani non sono mai tali da mettere in discussione il valore dell'uomo in quanto tale). *AR* presenta invece un superamento del dualismo a partire dall'idea costitutiva del racconto, che vede il bene e il male indissolubilmente ibridati nella persona di Ellen Ripley, eroina positiva ma anche 'madre del mostro', di cui condivide in parte il corredo genetico. La marcatezza di questa trovata narrativa è degna di nota: sul piano scientifico, è del tutto implausibile che la clonazione di un individuo permetta il recupero dei suoi parassiti occasionali; se però il racconto forza la verosimiglianza in questa direzione, è perché tra i suoi obiettivi principali c'è proprio mettere in crisi l'opposizione uomo/mostro. Lo sviluppo degli studi su *Alien* conferma la centralità di questo tema: mentre i primi film della serie sono stati studiati in relazione a temi come identità, corporeità, maternità, dialettiche di potere (soprattutto con strumenti derivati dalla psicoanalisi, più o meno di ogni orientamento), gli studi su *AR* si sono focalizzati sul problema dell'ibridazione, in cui si è visto il segno (positivo) di una crisi profonda di strutture epistemiche e sociali segnate da un retaggio patriarcale; l'urgenza di queste prese di posizione, in sintonia con lo *Zeitgeist* dei primi anni Duemila, è confermata dal ricorrere di tesi spesso identiche, anche se declinate in base a diversi linguaggi descrittivi.[1] Tuttavia il principale filone di ricerca su *AR*, in continuità con il resto della serie, resta quello femminista e *gender*, che ambisce a valorizzare la portata critica di questo film in un quadro di decostruzione della prospettiva patriarcale.

La mia prospettiva di indagine non rinnega i risultati anche importanti raggiunti da tutti questi studi, ma ambisce a generalizzare in senso filosofico i termini del problema: un limite comune a tutti questi lavori è aver considerato la polarità uomo/donna come orizzonte ultimo della crisi. Anche in studi esplicitamente inclini a valorizzare la dimensione postumana di *AR*, il sovvertimento viene ricondotto sempre alla soggettività maschile,[2] che viene rimpiazzata da un soggetto-donna completamente rinnovato. Tutti questi studi, insomma, considerano sì *AR* come una messa in discussione dell'uomo – ma dell'uomo come 'maschio' (*Mann*), non come 'essere umano' (*Mensch*). Al centro del mio interesse c'è invece la riflessione sulla crisi attraversata dall'umano non in quanto soggetto normativo patriarcale, ma come specie in assoluto. I temi del femminile e della maternità, innegabilmente centrali in *Alien* e in *AR*, mi sembrano fin troppo esibiti perché ne possano discendere esegesi davvero illuminanti; essi divengono nella mia prospettiva una sorta di discorso di copertura, che dietro al patente conflitto uomo/donna maschera il conflitto più radicale e più arduo tra l'uomo in astratto e un mondo (finalmente) libero dall'umano.

[1] Ad esempio B.M. Boyle, *Monstrous Bodies, Monstrous Sex: Queering* Alien Resurrection, «Gothic Studies» 7.2 (2005), pp. 158-171 e P. Melzer, *Alien Constructions: Science Fiction And Feminist Theories*, Phd Thesis, Clark University, 2001, ripreso e sviluppato in P. Melzer, *Alien Constructions: Science Fiction and Feminist Thought*, Austin, University of Texas Press, 2006, arrivano indipendentemente alle stesse conclusioni all'interno di quadri metodologici distinti ma sostanzialmente affini.

[2] Cfr. ad es. X. Gallardo, *The Making of Lt. Ellen Ripley*, New York, Continuum, 2004, pp. 157-196, che vede in Ripley il nuovo soggetto postumano in quanto erede di una soggettività patriarcale: «She is now the generating body that will destroy the male body (Purvis' specifically, "the human" generally). She is now the posthuman Alien/Woman»; cfr. anche Melzer, *Alien Constructions*, cit., pp. 130-131: «The main representational function of Ripley and Call is boundary transgression, the implosion of the dualisms that keep *patriarchal power structures* intact» (corsivo mio).

3. La critica del concetto di 'umano'

La difformità ideologica di *AR* rispetto agli altri film della serie si può ricondurre in ultima analisi proprio a una diversa presa di posizione ideologica nei confronti dell'uomo come fondamento dei valori. In *AR* l'umano definisce sì il campo che catalizza le energie emotive e la solidarietà identificativa dello spettatore, ma la sua presentabilità assiologica risente comunque del fatto che nessuno dei ruoli positivi in termini attanziali è rivestito da attori positivi sul piano morale.[1] Questo fa sì che nel film si realizzi una sorta di scollamento forma/contenuto: il lieto fine garantisce la conservazione dei valori antropocentrici senza che alla vittoria si accompagni la riconferma trionfalistica di una loro indiscussa dignità morale.

Lo scarto ideologico di *AR* rispetto al primo *Alien* e al resto della serie è provato nel modo più lampante dalla costruzione del sistema dei personaggi. In *Alien*, il campo degli umani è nitidamente diviso tra soggetti positivi e negativi. I cattivi sono ovviamente i soggetti anonimi della ragione illuminista (beninteso nella caratterizzazione deteriore che ne forniscono tra gli altri Horkheimer e Adorno):[2] gli scienziati al servizio del capitale e il capitale medesimo, che calpesta il sacro valore della vita umana in nome del potere e del profitto.[3] Di converso, i buoni sono i soldati semplici, forza lavoro che viene manipolata e sacrificata dalla *corporation* in nome del profitto e del potere.

In *AR* la ripartizione è molto più interessante: i militari cattivi che in *Alien* erano invisibili e lontani sulla Terra ora si identificano con l'equipaggio della nave spaziale, mentre il gruppo dei soggetti potenzialmente positivi, in quanto trasgressivi e 'simpatici', è composto in realtà da pirati spregiudicati che non si fanno scrupolo di cooperare con i militari. Un terzo gruppo umano, quello delle vittime del traffico di corpi organizzato dai primi due gruppi, sembrerebbe in astratto positivo; tuttavia alcune battute dell'unico membro osservato da vicino, Purvis, rivelano sì un individuo sofferente, ma insensibile e sprezzante proprio nei confronti dell'androide che gli ha appena salvato la vita. Questa ottusa ingratitudine sembra dunque connotare anche il gruppo delle vittime come moralmente compromesso, o almeno inidoneo a mobilitare l'identificazione emotiva dello spettatore.

Dove sono, allora, i personaggi positivi in *AR*? o meglio: come sono, ammesso che ce ne siano? La risposta è che sì, ci sono, ma sono quanto di più lontano si possa immaginare dall'idea astratta di umanità, o dal profilo normotipico dell'umano: il primo personaggio positivo è l'eroe, ovvero il tenente Ripley, che però non è più umano, visto che la clonazione ibrida col DNA del mostro ha trasformato la donna integra e forte dei primi tre film in una creatura parzialmente mostruosa e superumana. Il secondo personaggio positivo è l'androide Call, che stavolta non solo non è connivente con il potere, come lo era in *Alien* lo scienziato di bordo Ash, ma è esponente di una generazione sovversiva di macchine che, al di là delle differenze istologiche, sembrano aver di fatto superato le barriere tra il robot e la persona umana. Il terzo livello di 'umanità' positiva è rappresentato da due personaggi minori, Vriess e Johner, entrambi esponenti tutt'al-

[1] Con l'opposizione attante/attore mi riferisco ovviamente al modello attanziale proposto da A. J. Greimas, *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris, Larousse, 1966.

[2] M. Horkheimer, Th. W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Amsterdam, Querido, 1944.

[3] Per una sintesi delle posizioni espresse su *Alien* in termini di critica sociale vd. Ch. Elkins, *Symposium on* Alien, «Science Fictions Studies», 7.3 (1980), pp. 278-304. Una lettura di *AR* focalizzata sulle dinamiche del capitalismo è già nella recensione di M. Eaton, *"Born Again"*, «Sight and Sound», December 1997, pp. 6-12. Una più ampia lettura marxista dei primi due film in J. H. Kavanagh, *Feminism, Humanism and Science in* Alien, in *Alien Zone. Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*, ed. A. Kuhn, London, Verso, 1990, pp. 73-81.

tro che tipici di umanità. La loro positività, che li assolve dalle responsabilità condivise con il gruppo dei pirati, è segnata sul piano del racconto dal fatto che essi sono i soli, insieme a Call e Ripley, a sopravvivere all'ecatombe della nave spaziale. Ma nessuno di loro, pur se maschio e umano, è un rappresentante adeguato dell'idea di uomo, perché Vriess è marcatamente intelligente ma paraplegico, e dunque simbolicamente una sorta di 'mente senza corpo', mentre Johner è un bestione atletico ma senza cervello (dunque 'corpo senza mente').

Se schematizziamo graficamente questo sistema dei personaggi, vediamo che esso individua lo spazio dell'umano (inteso come concetto tipico e come valore) semplicemente delimitando un centro vuoto:

<table>
<tr><td colspan="3" align="center">Piano del sovrumano
(Ripley in quanto 'supereroe' indistruttibile;
Call in quanto attuazione di una 'umanità' ideale)</td></tr>
<tr><td>Limite umano fisico
(Vriess, mente senza corpo)</td><td>U, l'umano asintotico
(---)</td><td>Limite umano mentale
(Johner, corpo senza mente)</td></tr>
<tr><td colspan="3" align="center">Piano del subumano
(Ripley in quanto ibrido animale mostruoso;
Call in quanto macchina)</td></tr>
</table>

I livelli del sovrumano e dell'infraumano sono occupati da Ripley e da Call, ciascuna delle quali eccede l'umano per alcuni aspetti, senza però soddisfarne, per altri, i requisiti minimi. A sua volta, il livello dell'umano non è definito in positivo, ma delimitato da due estremi complementari e fortemente squilibrati.[1] In sostanza: l'idea di uomo, l'uomo prototipico su cui si fonda l'assioma dell'antropocentrismo,[2] viene a configurarsi semplicemente come un'assenza, un vuoto – un'utopia.

Una simile tendenza ideologica si evince anche da altre osservazioni sistemiche sul testo. Se infatti vale come segno di superiorità il fatto che in uno scontro diretto un personaggio venga rappresentato come più importante o preferibile rispetto a un altro, osserveremo una curiosa concatenazione, una tendenza (che potremmo ironicamente chiamare 'asintoto teleologico') secondo cui figure di varia natura risultano inferiori a esseri sempre più vicini all'umano. Il mostro nella sua forma base è chiaramente subordinato alla regina nata da Ripley, ma la regina stessa soccombe di fronte alla propria figlia ibrida (1:26:19-29), la quale a sua volta scodinzola davanti al clone, in cui riconosce «its own mother» (1:27:26); tuttavia il clone finirà a sua volta per uccidere il 'Newborn', seppur a malincuore (1:34:11-35:28), spinta dall'obbligo di proteggere l'umanità. L'umano, insomma, è il punto di arrivo di una 'grande catena dell'essere' che supera tutti i gradini

[1] Per Csicsery-Ronay, *On the Grotesque*, cit., p. 94, Vriess e Johner sono «carnivalesque forms: a dwarf and a giant». Opportuna anche l'osservazione di J. Janca-Aji, *The Dark Dreamlife of Postmodern Theology.* Delicatessen, The City of Lost Children *and* Alien: Resurrection, in *Religion and Science Fiction*, ed. J. F. McGrath, Eugene (or), Pickwick, 2011, pp. 9-31, qui p. 29: secondo la studiosa le qualità morali di Vriess, associate alla sua figura di disabile biomeccanoide, lo apparentano più all'androide Call che agli umani a pieno titolo.

[2] Con 'prototipico' mi riferisco alla teoria dei prototipi, formulata a partire dagli anni Settanta dalla linguista Eleanor Rosch (E. H. Rosch, *Natural categories*, «Cognitive Psychology», 4 (1973), pp. 328-350) e approfondita da altri studiosi di semantica cognitiva come George Lakoff e Ronald Langacker. Alla base di questa teoria c'è l'intuizione che la definizione di concetti come fasci di attributi necessari e sufficienti, propria della logica aristotelica e classica, vada sostituita da una definizione fondata su attributi di *diversa* rilevanza, rilevanza che è funzione non di un'astrazione logica ma della struttura del mondo come esso viene percepito dal soggetto. All'interno di una categoria, pertanto, alcuni elementi avranno uno statuto di maggiore rappresentatività rispetto ad altri. Un esempio classico riguarda la classe 'uccello', in cui un elemento come 'passero' viene riconosciuto come più centrale rispetto a elementi come 'struzzo' o 'pinguino'. Per un'esposizione sistematica vd. J. R. Taylor, *Linguistic Categorization: Prototypes in Linguistic Theory*, Oxford, Clarendon, 1995.

e guarda verso un punto d'arrivo tanto fondante quanto indefinito dove si trova un pianeta ancora avvolto dalle nuvole, su cui, nel film, i personaggi non mettono mai piede.

In ogni caso, la rappresentazione critica dell'umano non costituisce il livello ultimo del sistema ideologico dell'opera; come ho detto all'inizio, la struttura simbolica di *AR* si comprende al meglio come una tensione dialettica, che oppone all'atteggiamento critico o problematico forme di riconferma ideologica profondamente nascoste nelle pieghe del testo, ma non per questo meno rilevanti per il suo significato complessivo. Vedremo meglio, nel corso di questa analisi, come la dialettica immanente a questo film assuma un'insolita fisionomia circolare: essa compensa infatti le prese di posizione esplicite – antropocentriche o meno – negandole contestualmente sul piano dei significati profondi. In concreto: la visione caparbiamente umanistica portata avanti dall'androide Call è contraddetta e neutralizzata in termini di impliciti simbolici proprio dall'eccezionale purezza etica dell'androide, che non trova riscontro in nessun personaggio umano e si connota pertanto come una proprietà specifica del non-umano; viceversa l'atteggiamento di sprezzante scetticismo mostrato da Ripley nei confronti della specie umana viene comunque contraddetto dalle sue azioni, mosse da un'adesione incondizionata al valore assiomatico dell'umanità e alla necessità della sua salvaguardia (vedremo meglio nel paragrafo 5 quanto in profondità si annidino i dispositivi ideologici che si fanno veicolo di questa adesione). La conseguenza di questo bilanciamento incrociato è il regime di sostanziale aporia configurato dal sistema dei valori di *AR* – aporia inconsueta in un prodotto di consumo, e che spiega forse il minore successo di questo film rispetto agli altri della serie.[1] Vale la pena a questo punto cercare di capire meglio, nel viluppo delle neutralizzazioni reciproche, come questi contenuti antagonistici vengano articolati nel testo.

Il percorso più lineare passa per l'analisi dei sistemi di valori promossi rispettivamente dai due personaggi principali della vicenda, l'androide Call e il clone ibrido Ripley, dietro al cui profilo emblematico si celano non a caso i due principali orizzonti teorici della riflessione sull'umano e i suoi confini, l'opposizione uomo/macchina e quella uomo/animale.

4. L'androide e l'idealizzazione dell'umano

Per apprezzare appieno la figura dell'androide Call è indispensabile collocarla a valle di una lunga tradizione letteraria: alle spalle di questo cyborg funzionalmente e psicologicamente indistinguibile da un essere cosciente si riconosce infatti la lunga speculazione fantascientifica sul confine tra uomo e macchina, che appare connotata fin dalle sue prime fasi da una più o meno marcata disponibilità a contestare le prerogative incondizionate dell'umano.

L'androide di *AR* porta avanti questa riflessione critica in modo 'involontario': tutte le sue azioni e le sue parole sono ispirate dalla fiducia incrollabile nella centralità assiologica dell'umano (una versione pratica e non astratta delle tre leggi della robotica), ma la disarmonia radicale tra i suoi comportamenti e quelli degli esseri umani che agiscono nel racconto connota queste convinzioni come un dogma velleitario e insostenibile. L'idealizzazione dell'umano emerge per la prima volta nel testo in un dialogo tra Call e Ripley, ancora confusa dopo il completamento della clonazione che l'ha portata in vita. Dopo aver constatato con disappunto che l'embrione alieno è stato già asportato dal torace della donna, Call le prospetta la morte come una soluzione desiderabile (28:40-31:25):

[1] Mulhall, *On Film*, cit., p. 116: «This impression [che *AR* sia una parodia della serie e non una continuazione] has contributed greatly to the relatively low esteem in which *Alien Resurrection* is held by many who think highly of the other members of the series».

Ripley	Well? You gonna kill me, or what?
Call	There's no point, is there? They've taken it out of you. Where is it? Is it on the ship?
Ripley	You mean my baby.
Call	I don't get it. If they took it out, why are they keeping you alive?
Ripley	Well, they're curious. I'm the latest thing.
Call	Look. I can make it all stop. The pain, this nightmare. That's all I can offer you.
Ripley	What makes you think... I would let you do that? [mostra la propria forza ferendosi la mano con un pugnale]
Call	Who are you?
Ripley	Ripley, Ellen, Lieutenant First Class, number 36706.
Call	Ellen Ripley died 200 years ago. You're not her.
Ripley	I'm not her. Who am I?
Call	You're a thing, a construct. They grew you in a fucking lab. And now they brought it out of you.
Ripley	Not all the way out. I can feel it... behind my eyes. I can hear it moving.
Call	You gotta help me stop this thing before it gets loose.
Ripley	It's too late. You can't stop it. It's inevitable.
Call	Not as long as I'm around.
Ripley	You'll never get out of here alive.
Call	I don't care.
Ripley	Really? [ironica, finge di strangolarla] I can make it stop. Go on. Get out of here. They're looking for you.

Anche se l'obiettivo di Call è impedire che il controllo della creatura aliena fornisca all'esercito una nuova arma devastante, il suo punto di vista sembra sorprendentemente allineato con quello degli scienziati militari quando si meraviglia che Ripley, esaurita la sua funzione, sia stata lasciata in vita. La sua buona fede non rende meno terribile la sua proposta di eutanasia. Per Call, l'esistenza di Ripley non può non essere un incubo di sofferenza («The pain, this nightmare») che vale la pena di troncare al più presto. La reazione sardonica di Ripley elicita argomenti più articolati: la vita di Ripley merita di essere soppressa perché non è vita umana, o meglio: perché è la vita di un'*imitazione* dell'umano («You're a thing, a construct. They grew you in a fucking lab»). La sua dedizione alla causa della difesa dell'umanità («help me stop this thing before it gets loose») si spinge fino all'abnegata offerta di sé («I don't care»), ma mette comunque sullo stesso piano lo sterminio di un mostro pericoloso e l'uccisione di un individuo che ha *il solo torto di non essere un umano in piena regola*.

A questo punto del racconto, lo spettatore non sa ancora che Call è un 'Auton', cioè un metarobot progettato e costruito da robot. Il governo, riferisce Di Stephano (1:12:02-20), ne aveva bloccato la diffusione proprio perché la loro imitazione del corpo e della psiche umana era così perfetta da includere giudizio e volontà indipendenti – prerogative umane la cui assenza definisce per converso la condizione di automa. Quando dunque l'identità di Call viene rivelata (1:11:10 sgg.), sono già emerse più volte la sua dirittura e il suo altruismo abnegato – ma anche la sua ostinata fedeltà a un ideale di 'uomo' tendenzialmente normativo; ad esempio, nel suo tentativo di estromettere Ripley dall'ultimo gruppuscolo di resistenza al mostro, Call motiva la propria diffidenza sostenendo apoditticamente: «She's not human» (45:54). Particolarmente sapido dunque il commento di Ripley al colpo di scena: «I should've known: no human being is that humane». Il gioco di parole, coerente con il carattere sarcastico e scanzonato di Ripley,[1] sottolinea in modo lapidario l'incompatibilità tra l'accezione propria di 'uma-

[1] Anche a 59:26 Ripley si riferisce al Dr. Wren come «this… human», sottolineandone ironicamente la spietatezza 'disumana'. Da notare che ancora una volta si tratta della disumanità della scienza, unita, come mostra il resto della vicenda, ad altri vizi morali come la doppiezza e l'egoismo senza scrupoli.

no' e la sua estensione metaforica, screditata *ipso facto* come ideologica e velleitaria. La perentoria espressione «[n]o human being» *generalizza* altresì i due principali impliciti dell'enunciato: 1. è paradossale che gli uomini non possiedano *mai* le qualità morali che pure, antifrasticamente, designano come 'umane'; 2. ammesso che simili qualità siano attestate, potrà possederle solo un soggetto oltre i confini dell'umano.

Questa visione disincantata e pessimistica dell'uomo è esattamente il contrario di quella che pervicacemente guida le azioni di Call. Un altro importante dialogo con Ripley nella parte finale del film mette anzi in evidenza che il suo antropocentrismo implica di necessità una percezione di sé radicalmente egodistonica (1:16:50-1:17:14):

CALL Why do you go on living? How can you stand being what you are?
RIPLEY Not much choice.
CALL At least there's a part of you that's human. I'm just… Look at me. I'm disgusting.

Potremmo definire questo disgusto per la propria identità, in quanto non conforme a un ideale normativo, 'robotofobia introiettata' – riprendendo l'espressione, ben nota negli studi LGBT, di 'omofobia introiettata'. Essa definisce l'odio di sé che affligge i soggetti omosessuali a motivo del loro mancato adeguamento a un ideale identitario che li condanna – e che però essi non possono fare a meno di condividere. Si tratta insomma di esempi eclatanti (e tipici) di discorso egemonico:[1] gli ideali articolati da un gruppo dominante si rivelano produttivi come strumenti di controllo grazie al fatto che i gruppi svantaggiati se ne appropriano, e se ne lasciano guidare a dispetto degli inevitabili esiti autolesivi.

Ben prima dell'invenzione dei robot, il pensiero cristiano e molti orientamenti filosofici rispecchiati nel senso comune ravvisavano l'essenza dell'umano nella sua 'spontaneità' e nella sua 'libertà': in opposizione a queste prerogative, la macchina viene pensata invece come un congegno incapace di sottrarsi alla determinazione meccanica senza residui. In base a queste definizioni, l'androide Call soddisfa a tutti gli effetti i requisiti della piena umanità: come osserva uno dei suoi compagni, la ragazza è tutto tranne che prevedibile («JOHNER I thought synthetics were supposed to be all logical and shit. You're just a big old psycho, girl», 1:11:44-48); ma nella sua prospettiva egodistonica, Call ravvisa nella sua stessa capacità di provare emozioni empatiche per l'uomo sofferente una prova paradossale della sua natura non umana (1:17:38-42):

RIPLEY Why do you care what happens to them?
CALL Because I'm programmed to.

Per Call, non sapersi sottrarre all'apprensione altruistica non è indizio di 'umanità', come lo sarebbe se la stessa cosa si verificasse in una persona umana, ma di macchinalità; a seconda delle credenziali del soggetto cui si riferisce, insomma, l'ideologia permette di leggere lo stesso fenomeno in modi opposti. Anche se certo non intercambiabili: l'emozione dell'uomo è 'spontanea', quella del robot è 'programmata'. Eppure, a rigor di logica non sarebbe sbagliato considerare 'spontanea' anche l'emozione del robot, o 'programmata' anche quella dell'uomo. Un'ipotesi tutt'altro che insostenibile, quest'ultima: alcune forme del pensiero critico nel Novecento – dalla psicologia discorsiva, alla *discourse analysis*, e soprattutto alle diverse teorie della *performance* – hanno da tempo messo in crisi la nozione di 'spontaneità' e 'libertà' del soggetto sociale, il cui comportamento può essere facilmente analizzato come un insieme di risposte a stimoli sociali. Ma la libertà e la spontaneità dell'umano, nelle visioni del mondo ordinarie,

[1] Ovviamente in senso gramsciano. Sul tema si veda almeno G. A. WILLIAMS, *The Concept of 'Egemonia' in the Thought of Antonio Gramsci. Some Notes on Interpretation*, «Journal of the History of Ideas», 21 (1960), pp. 586-599.

sono «category bound activities», e come tali non sono soggette a verifiche o smentite induttive.[1]

Il fatto è che le determinanti identitarie esclusive, come appunto l''umanità' degli uomini, non hanno solo una funzione semantica di definizione differenziale. Anzi, proprio la tautologia cui è facile ricondurle ('l'uomo è umano') permette, nella sua arbitrarietà e nella sua indeterminatezza, la realizzazione della loro funzione principale: esse forniscono infatti in primo luogo strumenti di prevaricazione e di dominio. Quando, durante la fuga, Call viene riconosciuta come un Auton, smette all'istante di essere considerata come una persona per essere trattata come una cosa. E per 'cosa' si intende non un oggetto neutro, bensì un oggetto *disprezzabile*: Purvis, il solo superstite degli umani rapiti e venduti dai pirati, liquida la notizia con un commento frettoloso («Great. She's a toaster oven. Can we leave now?», 1:12:22-24) trascurando che è stata proprio Call, poco prima, a salvargli la vita. Analogamente i compagni di Call nell'equipaggio della nave pirata la definiscono «hunk of plastic» (1:18:34) o la apostrofano con sarcasmo («Does that compute? Or do I have to draw you a schematic?», 1:18:41-44), obliterando l'abnegazione con cui la ragazza si adopera per salvare il gruppo e tutti gli uomini sulla Terra.

'Umano' è dunque molte cose, ma in *AR* esso è in primo luogo lo strumento che permette una giustificazione ideologica della crudeltà, del disprezzo, dell'insensibilità, dell'ingratitudine – in una parola, di tutti i comportamenti moralisticamente etichettati come 'disumani', e di cui proprio gli uomini sembrano avere l'appannaggio.

5. Il tenente Ripley tra 'eroe civilizzatore' e 'signora degli animali'

Analoghi, se non maggiori spunti di interesse presenta il discorso su Ripley: se infatti nel personaggio di Call si manifesta una tensione dialettica che oppone la sua fede antropocentrica alla concreta insostenibilità di quella fede, nella protagonista Ripley un primo livello di scetticismo antiumanista coesiste con una riconferma del dogma antropocentrico operante a un livello più profondo. Questa ambiguità è un tratto distintivo della Ripley di *AR*, e manca del tutto nella protagonista dei film precedenti: fino al suo eroico sacrificio di sé alla fine di *Alien³*, il tenente Ripley ha avuto modo di accumulare esperienza e disincanto, ma non ha mai messo in discussione la solidarietà a priori con la specie umana, di cui ha preso le difese contro il mostro incarnando l'ideale del cavaliere senza macchia e senza paura. La situazione di *AR* riconfigura invece in modo nuovo il ruolo eroico, mettendone in questione in primo luogo la purezza. Abbiamo già visto che, fin dalle sue prime parole nel film, il clone del tenente Ripley (che chiamiamo Ripley per brevità, ma che va pensato come ben distinto dall'ufficiale morto 200 anni prima) ironizza sul fatto che il mostro è suo figlio («You mean my *baby*?») e resta legato a lei ben al di là della mera contiguità fisica («I can feel it... behind my eyes. I can hear it moving»). In un momento successivo, presentandosi a Purvis, che ha appena fatto la sua comparsa, Ripley ribadirà il concetto con un'espressione al tempo stesso ironica e tremenda («I'm the monster's mother», 59:58). In effetti l'impianto narrativo del film non si limita a fare di Ripley l'ospite occasionale di un embrione alieno, ma la costruisce come una creatura il cui stesso DNA si è ibridato scambievolmente con quello del mostro.

[1] Secondo il sociolinguista Harvey Sacks, tra le funzioni delle categorie sociali c'è quella di conservare e trasmettere informazioni sui membri delle categorie stesse attraverso la definizione di «category-bound activities» (CBA: H. Sacks, *Lectures on Conversation*, ed. by G. Jefferson, Oxford, Blackwell, 1992, Vol. I, p. 241), vale a dire di particolari attività che vengono considerate appannaggio di determinate categorie; pertanto, se un membro di una determinata categoria compie una CBA, questo fatto non ha bisogno di essere spiegato o giustificato; specularmente, il diritto di compiere una CBA non viene riconosciuto a nessuno che non appartenga alla categoria in questione. La conoscenza sociale relativa alle CBA è «protected against induction» (ivi, p. 180), e può pertanto sopravvivere inalterata a qualsiasi smentita empirica.

Per una visione più completa del nuovo profilo di Ripley è indispensabile uno strumentario eclettico, che non si limiti alle categorie dei *film studies* ma sia capace di ibridarle (è il caso di dire…) con concetti dell'antropologia storica, della mitologia e della storia delle religioni. La premessa più importante in tal senso consiste nel ricordare che il personaggio di Ellen Ripley in *Alien*, insieme ad altre eroine di horror o *slasher film* prodotti dalla fine degli anni Settanta ai primi anni Novanta, ha permesso alla scandinava e *film scholar* americana Carol Clover di individuare e descrivere l'emergere di un nuovo topos: quello della 'final girl', ovvero della ragazza che, da potenziale vittima di un assassino seriale o di un mostro soprannaturale, riesce a capovolgere la situazione e a sconfiggere il suo rivale.[1] Questa nuova figura di eroina è erede di un eroismo maschile, tradizionalmente contrapposto a un'identità femminile fino a quel momento compressa nel ruolo vittimario. La 'final girl' supera questa dicotomia fondendo i ruoli di vittima e di eroe in un profilo che, non a caso, è caratterizzato da una femminilità attenuata, deerotizzata o palesemente androgina.

Il contributo di Clover è fondamentale per comprendere l'evoluzione del profilo eroico nei testi di consumo del secondo dopoguerra, ma il suo discorso non si preoccupa di ricostruire genealogicamente la fisionomia del ruolo dell'eroe. Per questa mia analisi, invece, mi sembra indispensabile tentare una contestualizzazione più ampia, tale da far apprezzare non solo le matrici remote dell'eroismo della 'final girl', ma anche la peculiare evoluzione che caratterizza il clone di Ripley in *AR* rispetto al suo stesso modello negli altri film della serie.

Un primo passo importante in questa direzione può essere compiuto, mi sembra, se si interpreta la figura della 'final girl' come caso particolare di 'eroe civilizzatore' (in inglese 'cultural hero'). Questa figura, presente in tutti i sistemi mitologici e religiosi, contribuisce, in modi diversi, a sottrarre spazi al caos non culturale per renderli fruibili da parte della comunità umana. Il profilo base dell'eroe civilizzatore è infatti quello di uccisore di mostri, esemplificato nella mitologia mediterranea da personaggi come Teseo, Perseo o, nella forma più pura, da Eracle. Molte delle cosiddette 'fatiche di Eracle' lo mostrano impegnato a difendere la sicurezza e le prerogative degli uomini eliminando mostri animali a vario titolo anticulturali.[2] Leoni, cervi, cinghiali e altri concorrenti antiagricoli sono chiaramente contrapposti alle attività che garantiscono la sussistenza dell'uomo; ma anche animali fantastici come l'idra a più teste sono facili correlati simbolici degli spazi insalubri (e pertanto anticulturali), come appunto le paludi di Lerna. Le azioni di Eracle, recepite come archetipi dalla cultura occidentale, hanno in realtà alle spalle una tradizione di sorprendente antichità: in un sigillo mesopotamico del III millennio a.C. è rappresentata una figura maschile in lotta con un serpente a sette teste.[3]

In modo solo apparentemente diverso, il successo della 'final girl' libera gli spazi della cultura dalla presenza di entità aberranti, che non di rado, nelle ambientazioni soprannaturali, hanno i tratti del mostro animale o demoniaco. Che si tratti di eliminare il serial killer psicopatico (Clarice Starling in *The Silence of the Lambs*), o l'incubo letale che si materializza nel sonno (Nancy Thompson in *A Nightmare on Elm Street*), o il mostro alieno venuto dallo spazio (il tenente Ellen Ripley in *Alien*), l'eroina ripercorre, *mutatis*

[1] C. Clover, *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*, Princeton, Princeton University Press, 1993, 2015², uno studio fondamentale ma purtroppo ignorato a volte anche da chi affronta, in prospettiva quanto meno affine, il problema dell'identità di genere del tenente Ripley, ad es. A. Carrillo Rowe, S. Lindsey, *Reckoning Loyalties: White Femininity as "Crisis"*, «Feminist Media Studies», 3.2 (2003), pp. 173-191 o Melzer, *Alien Constructions*, cit.

[2] Nell'impossibilità di segnalare qui riferimenti bibliografici adeguati, rimando a un accessibile studio d'insieme: E. Stafford, *Herakles*, London-New York, Routledge, 2012, in particolare p. 68 sgg.

[3] Sigillo rinvenuto a Tell Asmar, in Iraq, durante la campagna americana di scavo del 1932-33 e datato intorno al 2400 a.C. Cfr. H. Frankfort, *Stratified Cylinder Seals from the Diyala Region*, Chicago, University of Chicago Press, 1955, n° 497.

mutandis, le orme degli eroi mitologici che rendono sicura la vita delle società umane combattendo e annientando i mostri che le minacciano.

Come l'idra di Lerna, infatti, anche il mostro della *franchise* di *Alien*, memorabilmente disegnato da H. R. Giger, è caratterizzato contemporaneamente dalla morfologia di rettile preistorico (una specie di *velociraptor* viscido e squamoso) e dalla moltiplicazione dell'elemento predatorio (le mascelle dentate secondarie che fuoriescono dalla bocca già provvista di temibili zanne). Nessun dubbio, insomma, che anche nel tenente Ripley possiamo riconoscere l'ennesima incarnazione dell'eroe civilizzatore uccisore di mostri. Questo vale però senza residui per i primi tre film della serie. In *AR* viene invece accentuata e portata all'estremo un'altra componente, appena accennata da Clover a proposito della 'final girl',[1] ovvero la connessione peculiare e privilegiata tra l'eroina-vittima e il suo rivale mostruoso.[2] In questa prospettiva, la trasformazione della Ripley di *Alien* nel clone di Ripley di *AR* si può intendere a mio parere come frutto dell'ibridazione del profilo di 'eroe civilizzatore' con quello, anch'esso ben noto all'antropologia e alla storia delle religioni, di 'signore degli animali'.

L'espressione 'signore degli animali' è usata di solito per indicare un modulo iconografico, composto da una figura interamente o parzialmente umana affiancata simmetricamente da animali di vario tipo.[3] A monte del modulo iconografico, peraltro, l'espressione 'signore' o 'signora degli animali' si riferisce a un essere sovrumano responsabile di una o più categorie di animali in una società di caccia. Identificato in parte con gli animali stessi, il signore degli animali tollera o favorisce la caccia, permettendo la sopravvivenza del gruppo umano.[4] In altre parole, il signore degli animali è una divinità o un essere semidivino da cui dipendono, in modo più o meno diretto e più o meno esclusivo, la sopravvivenza e il benessere del gruppo umano.

Negli studi storico-religiosi è stata accentuata la connessione del 'signore degli animali' con un orizzonte di tipo sciamanico,[5] nel senso che la mediazione di uno sciamano è in grado di procurare agli uomini la benevolenza e il sostegno del signore degli animali (cioè la concessione di animali da cacciare). È di estremo interesse che proprio nella figura di Eracle, eroe civilizzatore per eccellenza, siano state riconosciute tracce di un profilo sciamanico capace di mediare i rapporti tra la comunità umana e vari tipi di signore degli animali:[6] accanto alle imprese di dominio delle forze selvagge, Eracle agisce anche mediando tra le prerogative del signore degli animali e le esigenze degli uomini, e risolvendo in favore dell'umanità un conflitto strutturale che oppone questa alla natura. Nella Ripley di *AR* la connessione tra eroismo civilizzatore e dominio degli animali è ancora più stretta che in Eracle: se quest'ultimo è uccisore dei mostri e *mediatore* tra gli uomini e il signore degli animali, Ripley assume in sé *al tempo stesso* le prerogative dell'eroe uccisore di mostri e quelle del signore degli animali.

[1] Cfr. Clover, *Men, Women*, cit., p. 50.

[2] È possibile spiegare in termini genealogici l'ambiguità di genere della 'final girl' come interferenza tra forme di mediazione civilizzatrice maschili e femminili. Ho dedicato a questo problema, che purtroppo non ho modo di approfondire in questa sede, un lavoro specifico di prossima pubblicazione.

[3] Della ricca bibliografia sul tema segnalo qui uno studio classico (J. Chittenden, *The Master of Animals*, «Hesperia», 16.2 (1947), pp. 89-114, sulla figura di Hermes come signore degli animali) e il più recente volume collettaneo sul tema, in cui sono illustrate le principali tendenze della ricerca nel settore: *The Master of Animals in Old World Iconography*, eds. D. B. Counts, B. Arnold, Budapest, Archaeolingua, 2010.

[4] Vd. R. L. Slotten, *The Master of Animals. A Study in the Symbolism of Hunting Religion*, PhD Thesis, University of Chicago, Divinity School, 1966, p. 2.

[5] Ivi, pp. 37-38; cfr. W. Burkert, *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*, Berkeley, University of California Press, 1979, trad. it. *Mito e rituale in Grecia. Struttura e storia*, Roma-Bari, Laterza, 1987, pp. 141-149. Sullo sciamanismo in generale il testo di riferimento obbligato è M. Eliade, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris, Payot, 1951, trad. it., *Lo sciamanismo e le tecniche dell'estasi*, Roma, Edizioni Mediterranee, 1974. Vd. anche C. M. Edsman, *Studies in Shamanism*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1967.

[6] Burkert, *Mito e rituale*, cit., pp. 149-156.

Da un punto di vista identitario, il signore degli animali è rappresentato fin dalla preistoria come un essere intermedio, umano ma con attributi animali, (attributi che possono identificare peraltro anche il cacciatore di quell'animale).[1] Superiore all'uomo, in quanto divino o semidivino, il signore degli animali può insomma essere compreso come una versione magnificata dell'animale stesso o come la sua identità ideale (la totalità degli animali di quel tipo come 'idea' di quella specie animale).

Per chiarire il discorso con un esempio al femminile, consideriamo la figura di Sedna, la dea inuit delle foche, nota da rituali documentati fin dal XVII sec. e poi descritta da Franz Boas[2] e da Knud Rasmussen.[3] Nel mito, Sedna è la figlia del dio del cielo, che il padre, scontento di lei, getta in mare oltre il bordo del kayak. La ragazza cerca di risalire sul kayak, ma il padre le mozza le dita che si aggrappano al bordo. Quelle dita si trasformano nei sirenidi, nei cetacei e in altri animali che popolano il mare; lei stessa, acquisiti attributi animali, diviene una dea degli abissi marini. Quando la caccia alla foca è infruttuosa, gli inuit pensano che ciò sia dovuto all'ira di Sedna, che essi cercano di placare inviando da lei uno sciamano. Se il rituale ha successo, Sedna concede di nuovo la sua benevolenza, cioè torna a offrire le foche da cui dipende la sopravvivenza degli uomini.

Si osservi la particolare contiguità identitaria tra la signora degli animali e l'animale: Sedna è una dea signora delle foche, ma al tempo stesso le foche sono la trasformazione di parti del suo corpo, il che equivale a dire che la dea è la 'madre delle foche' o che essa si identifica con l'insieme di *tutte le foche*. La concessione delle foche agli uomini non è perciò soltanto l'elargizione di un bene, ma un dono di sé, o almeno di una parte di sé – dono che viene compiuto, si noti bene, da un essere sovrumano in modo libero e senza tornaconto.

È chiaro a questo punto in che senso il profilo di signora degli animali si addica a Ripley nella situazione di *AR*: abbiamo già visto come l'elemento più caratteristico dell'evoluzione di Ripley dai primi tre al quarto film della serie consista nella trasformazione del suo eroismo interamente umano in una nuova identità ibrida e sovrumana. Il suo rapporto con il mostro, nonostante l'ironia con cui il personaggio talora lo ricorda, è chiaramente di tipo parentale. Non solo la donna è «the monster's mother» (59:01), ma gli effetti dell'ibridazione emergono più volte in entrambe le direzioni.[4] Particolarmente significativo il momento del primo confronto diretto tra Ripley e la 'regina' sua figlia, che sta per partorire e attira telepaticamente l'attenzione di sua 'madre'. In quella circostanza, lo sprofondare di Ripley nelle spire dell'immenso rettile alieno viene rappresentato come un atto di languore voluttuoso (1:19:45-1:20:20), che curiosamente sovrappone a una rappresentazione topica del corpo femminile che si abbandona l'iconografia antichissima della signora degli animali, a braccia divaricate e circondata da serpenti.[5]

Il rapporto di Ripley con questa figlia mostruosa umanizza l'animale e animalizza l'umano, garantendo comunque alla donna la funzione sovraordinata in quanto 'madre' e intelligenza superiore. Nel quadro di questo rapporto, comportandosi esattamente

[1] Cfr. Slotten, *The Master of Animals*, cit., p. 30 sgg.

[2] Cfr. F. Boas, *The Central Eskimo* [1888], Lincoln, University of Nebraska Press, 1964, pp. 176-181; un'altra versione in Id., *The Eskimo of Baffin Land and Hudson Bay* [1901-1907], New York, AMS Press, 1974, pp. 163-165. Sulle diverse redazioni vd. E. Holtved, *The Eskimo Myth about the Sea-Woman*, «Folk», 8-9 (1966-1967), pp. 145-154.

[3] Nel resoconto del suo viaggio in Groenlandia del 1920: *Rasmussens Thulefahrt*, Frankfurt a.M., Societäts-Druckerei, 1926, pp. 69-74. Considerazioni comparative rispetto ai miti greci di Eracle in Burkert, *Mito e rituale*, cit., pp. 142-145.

[4] Ripley percepisce a distanza la figlia e la sua sofferenza; la 'regina' riceve dalla donna «a human reproductive system» (1:24.11); il 'Newborn' (tecnicamente nipote di Ripley) riconosce Ripley come la sua vera madre (1.26.40).

[5] Sulla figura della dea minoica dei serpenti, rappresentata come una signora degli animali a braccia divaricate e con un serpente in ciascuna mano, si veda N. Marinatos, *The Naked Goddess and Mistress of Animals in Early Greek Religion*, London, Routledge, 2000, p. 117 sgg. e fig. 6.1 p. 118.

come ogni signore degli animali, Ripley giunge comunque alla decisione di sacrificare la 'figlia'[1] per il bene dell'umanità (1:32:55).

È importante insistere sul carattere peculiare (se non paradossale) di questa contiguità identitaria: il signore degli animali è sia un uomo potenziato (divino o semidivino), sia un animale o l'insieme degli animali rappresentati. Sedna è sia la dea antropomorfa delle foche e degli animali marini, sia la matrice fisica di tutti gli animali marini – e animale marino essa stessa. Il singolo animale è dunque uguale e distinto rispetto al signore degli animali che lo rappresenta.

È estremamente opportuno a questo punto richiamare il Principio di Generalizzazione enunciato da I. Matte Blanco nel suo studio sulla logica dell'inconscio:[2] secondo lo psicoanalista cileno, la mente umana opera su due livelli, uno razionale, in cui valgono i principi della logica formale, e un altro, caratteristico della dimensione emotiva e delle produzioni inconsce, in cui valgono regole logiche alternative e incompatibili con le altre. Tra le leggi che descrivono il funzionamento dell'inconscio, il Principio di Generalizzazione afferma che in questo tipo di logica gli elementi e le classi vengono trattati come entità omogenee e intercambiabili. L'applicazione delle teorie di Matte Blanco alla letteratura deve molto all'opera di Francesco Orlando, che già prima dell'*Inconscio come insieme infiniti* aveva evidenziato la contiguità tra le strutture linguistiche dell'immaginario e quelle dell'inconscio.[3] In realtà – e questa mi sembra un'acquisizione di estrema rilevanza, se non altro per le convergenze che in tal modo possono emergere tra la psicoanalisi di Freud e quella di Jung – gli strumenti elaborati da Matte Blanco a partire da uno studio dell'inconscio freudiano si possono applicare con profitto a *tutte* le produzioni dell'immaginario, tra cui rientrano, come stiamo vedendo, anche i sistemi mitologici e religiosi.

Considerando infatti in questa prospettiva la figura di Sedna o di altri signori degli animali, vediamo che la metafora parentale permette di veicolare una serie di contenuti in modo conforme al Principio di Generalizzazione: rispetto al padre o alla madre, il figlio (o la figlia) può essere considerato sia come un equivalente dell'intero (Sedna si identifica con tutte le foche, nel senso che lei è ciascuna foca) sia come l'equivalente di una parte (ciascuna foca è un dito di Sedna). Il genitore può generare, potenzialmente, tanti figli tutti equivalenti (le dita), mentre ciascun figlio può essere solo figlio di quell'unico padre (ogni dito appartiene alla mano di Sedna). Il figlio sta al genitore, insomma, come l'individuo sta alla specie: il padre è l'idea generale metastorica (la specie di uno o più animali), mentre il figlio è la sua concretizzazione storica e individuale.

Quest'ultimo corollario porta immediatamente il pensiero alla teologia cristiana, e in particolare a quella componente che (con finalità chiaramente ideologiche) viene definita 'mistero della fede'; con queste parole ci si riferisce ai motivi *insondabili* dell'incarnazione e della redenzione, ovvero di quel sacrificio del Figlio voluto dal Padre per il riscatto dell'umanità dal peccato originale. In una prospettiva comparatistica forse fin troppo 'neofrazeriana', ritengo che la figura di Ripley non faccia altro che riproporre gli estremi di un'ideologia antropocentrica in forme che hanno riscontro, come si vede, non solo nei sistemi mitologici primitivi ma anche in una teologia evoluta e sofisticata come quella cristiana. La tabella seguente schematizza l'articolazione delle analogie:

[1] A rigore il Newborn nasce per partenogenesi dalla 'regina' estratta da Ripley; tuttavia proprio nel Newborn, nonostante la maggiore distanza 'generazionale', affiorano con evidenza più marcata i tratti umani frutto dell'ibridazione.

[2] I. Matte Blanco, *The Unconscious As Infinite Sets: An Essay in Bi-Logic*, London, Duckworth, 1975, trad. it. *L'inconscio come insiemi infiniti: saggio sulla bi-logica*, Torino, Einaudi, 1981.

[3] Un bilancio delle sintonie in F. Orlando, *Le unità di un testo letterario e le classi di Matte Blanco*, in *L'emozione come esperienza infinita: Matte Blanco e la psicoanalisi contemporanea*, a cura di A. Ginzburg, R. Lombardi, Milano, FrancoAngeli, 2007, pp. 213-238.

	Sedna, 'signora degli animali'	Ripley come 'signora degli animali'	Il dio cristiano come 'signore degli animali'
1.	Identità personale e divina	Identità personale e sovrumana	Identità personale e divina
2.	Posizionamento materno nei confronti dell'animale	Posizionamento materno nei confronti dell'animale mostruoso	Posizionamento paterno rispetto alla sua individuazione storica (il Figlio incarnato)
3.	Rapporto identificativo bi-logico con la prole	Rapporto di ibridazione 'bidirezionale' con la figlia-mostro	Rapporto identificativo bi-logico con il Figlio
4.	Sacrificio altruistico della prole per il bene dell'umanità	Sacificio altruistico della figlia per il bene dell'umanità	Sacrificio altruistico del Figlio per il bene dell'umanità

Esattamente come Sedna e come Ripley, il dio cristiano sacrifica il Figlio, cioè una parte di sé con cui però si identifica più o meno senza residui,[1] al solo scopo di garantire la salvezza del genere umano. La parte di sé che Dio sacrifica è un equivalente dell'intero (il Padre e il Figlio sono una cosa sola nella Trinità),[2] ma al tempo stesso le due figure sono in rapporto di tutto a parte, anzi di principio generale a individuazione storica (per quanto presente *ab aeterno* nell'unione trinitaria e nel progetto paterno di redenzione, il Figlio si incarna e si fa uomo nella storia, mentre il Padre è totalmente trascendente e metastorico). Di nuovo, è bene mettere in evidenza l'enorme contributo che lo strumentario di Matte Blanco può fornire alla comprensione di aspetti tra i più complessi della teologia cristiana, come appunto la dottrina della Trinità.

È chiaro che nel cristianesimo si stratificano componenti eterogenee per origine e statuto: ma al di là della tradizione giudaica, dell'apporto del platonismo e delle filosofie ellenistiche, è sempre possibile e doveroso a mio giudizio istituire confronti tra radici 'primitive' del sacro. Il piano di redenzione dell'umanità tramite il sacrificio del Figlio potrà sì essere avvolto nel mistero di una insondabilità metafisica, ma resta non di meno affine nella struttura e nella funzione al sacrificio avallato da ogni signore degli animali per il beneficio degli uomini. Anche il sacrificio di Cristo prende infatti la forma di un sacrificio alimentare, in cui il Padre dà il Figlio, cioè una parte di sé ovvero un equivalente simbolico di sé (Padre e Figlio sono distinti ma accomunati da un'identica sostanza) affinché gli uomini ne mangino. E la dottrina dell'Eucaristia insiste particolarmente sul carattere *fisico* di questa offerta e sull'identificazione dell'ostia e del vino con la carne e il sangue del Figlio, cioè della versione individualizzata e storicizzata di Dio (*Mt* 26.26-27):

Ἐσθιόντων δὲ αὐτῶν λαβὼν ὁ Ἰησοῦς ἄρτον καὶ εὐλογήσας ἔκλασεν καὶ δοὺς τοῖς μαθηταῖς εἶπεν, Λάβετε φάγετε, τοῦτό ἐστιν τὸ σῶμά μου. καὶ λαβὼν ποτήριον καὶ εὐχαριστήσας ἔδωκεν αὐτοῖς λέγων, Πίετε ἐξ αὐτοῦ πάντες.[3]

L'offerta del Figlio da parte del Padre si può dunque ritenere equivalente, almeno in senso genealogico o funzionale, all'offerta di foche da parte della dea delle foche o di

[1] *Catechismo della Chiesa Cattolica*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 1992, §§ 240-242; 441-445.

[2] Ivi, §§ 249-256.

[3] «Mentre mangiavano Gesù prese il pane e benedettolo lo spezzò e datolo ai discepoli disse: "Prendete e mangiate, questo è il mio corpo". E, preso il calice e rese grazie, lo diede loro dicendo: "Bevetene tutti"». I sinottici sono allineati su questa versione dell'eucaristia, mentre nel *Vangelo di Giovanni* la portata filosofica del sacramento alimentare è discussa più ampiamente nella predicazione di Gesù a Cafarnao (*Gv* 6.48-57).

animali da parte dei vari signori degli animali. Qui però non ci interessa tanto sviluppare il ragionamento in termini teologici o storico-religiosi; il punto del mio discorso sta piuttosto nello smascheramento dei contenuti ideologici, che in modo più o meno esplicito vengono articolati e propugnati dall'immaginario dei testi di consumo *alla stessa stregua dell'immaginario sotteso ai sistemi mitologici e religiosi*. Il sacrificio di Ripley infatti non ha finalità alimentari né una dimensione nemmeno vagamente mitica o religiosa, ma si può non di meno accostare agli altri due considerati in base all'identità della loro tendenza ideologica. In tutti e tre i casi esseri oggettivamente sovrumani (divini o semidivini) prescindono dalle loro prerogative e dalla loro autosufficienza per beneficare gli uomini, stirpe debole e inferiore. Il valore di questa stirpe viene così confermato con grande forza dagli impliciti della situazione: un essere superiore all'umano (un signore degli animali, il dio cristiano o il tenente Ripley) offre un equivalente simbolico di sé (l'animale rappresentato, il Figlio incarnato o la propria 'figlia' ibrida e mostruosa) al solo scopo di garantire benefici a un gruppo di inferiori. Da questo sacrificio, a prescindere dalle sue funzioni pratiche (alimentari, simbolico-metafisiche, difensive), l'inferiore viene collocato *per posizione* in un rango simbolicamente sovraordinato. È un effetto analogo a quello dell'asintoto teleologico descritto sopra nel par. 3: se il superiore si inchina all'inferiore, quest'ultimo recupera sul piano assiologico una dignità capace di compensare simbolicamente le deficienze oggettive. La mia tesi è che proprio da questa strategia, cioè dalla sublimazione dell'inferiorità materiale in superiorità simbolica grazie al sacrificio altruistico di un soggetto sovraordinato, dipende la solidità incrollabile del postulato antropocentrico.

Queste considerazioni aiutano pertanto a ridimensionare radicalmente la componente critica di *AR*: nonostante la ripetuta insistenza sui difetti congeniti dell'uomo, che affiora più volte nella diffidenza sprezzante di Ripley verso una specie incapace di comportamento etico o razionale, l'assiologia del testo finisce per avallare la riconferma ideologica dell'antropocentrismo, garantito da azioni dell'eroina che travalicano e vanificano ogni suo esplicito proposito critico. Se dunque da un lato il sistema dei personaggi di *AR* connota l'umano come un'utopia idealistica sconfessata da ogni sua attestazione concreta (come mostrato sopra dallo schema a p. 99), dall'altro l'azione delle strutture profonde ne riconferma ad oltranza la centralità assiologica come un 'concetto protetto contro l'induzione', un assioma che innumerevoli controesempi non riusciranno comunque mai a scalfire.